

## **BLATTMASKEN. UN MOTIF ICONOGRAPHIQUE MÊLANT FRONTALITÉ ET DYNAMISME VÉGÉTAL**

Stéphanie Derwael  
(Université de Liège)

Résumé. Fixité et mouvement coexistent fréquemment dans l'imagerie antique. Les *Blattmasken* en sont la parfaite illustration, car elles se caractérisent à la fois par une frontalité presque exemplaire et par un dynamisme végétal insufflé par les feuilles dont elles sont composées. Les quatre exemples choisis pour illustrer ce propos correspondent chacun à une formule particulière d'intégration des têtes végétalisées dans leur environnement immédiat. Celles-ci peuvent en effet être isolées de tout contexte végétal, intégrées dans un décor de rinceaux, ou encore structurellement liées à celui-ci en lui donnant naissance ou en émergeant de l'une de ses volutes. Cette forme de végétalisation de la figure humaine semble se rattacher à une hybridation plutôt qu'à une métamorphose. Cette fusion des règnes humain et végétal révèle une symbolique complexe qu'il conviendra de préciser.

Si les concepts d'animation et d'immobilité paraissent aisés à appréhender pour des médias modernes comme la danse ou le cinéma, leur analyse devient plus complexe quand il s'agit d'aborder les productions « figées » des arts plastiques. Ce constat s'alourdit encore quand nous sommes confrontés à des documents antiques. Le rapport entre fixité et mouvement y est en effet assez ambigu, les concepts ayant présidé à la constitution des images nous échappant souvent. À la fois caractérisée par un statisme inhérent à sa forme et par une manifestation de l'émergence de la vie, la *Blattmaske*<sup>1</sup>, invention iconographique du monde romain, illustre parfaitement cette ambiguïté. Nous

---

1 La thèse de doctorat que nous avons entreprise à l'Université de Liège et à l'Université de Paris IV porte sur « La tête végétalisée dans les décors romains : origine, diffusion et signification d'un thème ornemental ». Nous y analysons les mécanismes plastiques et idéologiques qui présidèrent à la formation du motif et qui permirent le maintien de son utilisation, de sa naissance à son appropriation par le monde chrétien.

nous attarderons ici sur quatre pièces représentatives de ce vaste corpus, trop souvent négligé<sup>2</sup>, chacune s'intégrant dans une composition iconographique particulière. Un tel choix nous permettra d'examiner les principes de conception de la tête dans son entité propre comme réceptacle d'un dynamisme végétal, ainsi que son intégration dans son environnement immédiat.

Les *Blattmasken* sont des têtes masculines vues de face, dépourvues de cou, et composées en partie ou totalement d'éléments végétaux. On les rencontre sur des supports de diverses natures, où elles peuvent être isolées du reste de la décoration ou interagir avec elle à différents degrés par le biais des rinceaux auxquels elles sont structurellement liées.

Dans le Trésor de Mildenhall (Suffolk)<sup>3</sup>, un plat en argent (fig. 1), daté stylistiquement du IV<sup>e</sup> siècle apr. J.-C., présente en son centre une tête au visage rond avec des cheveux et une moustache traditionnels, mais une barbe composée de six feuilles, peut-être d'acanthé, orientées vers le bas et prenant naissance au menton. Les sourcils sont rendus par une ligne de points emboutis dans le métal. Deux protomés de dauphins émergent de chaque côté du visage, l'une à hauteur des yeux, regardant vers le haut, l'autre à celle de la bouche, se dirigeant vers l'extérieur, permettant ainsi d'identifier le dieu *Oceanus*<sup>4</sup>. Ce *tondo* central, cerclé d'une ligne de perles, est entouré de deux cortèges concentriques. Le premier, interne, correspond à un thiasse marin composé de Néréides et de monstres hybrides<sup>5</sup>. Une ligne de coquillages le sépare du second cortège, cette fois dionysiaque, avec des panthères, ainsi que des Satyres, des Ménades et le dieu Pan dansant avec sa flûte. Un Héraklès ivre y est soutenu par deux Satyres, attitude faisant référence au concours de boisson qui

2 Le motif ne cessa d'être utilisé jusqu'à nos jours et semble être progressivement passé dans un répertoire de formes strictement décoratives, ce qui peut donner l'impression qu'il était dénué de sens dès son origine et explique certainement en partie le manque d'intérêt que lui ont porté les spécialistes du monde romain. Voir Braquehay (1876) ; Wegner (1935) ; Keller (1948) ; Basford (1968) ; Toma (1975) ; Mazza (1982) ; Westermann-Angerhausen (1983) ; Le Pogam (2007) ; Balty (2011).

3 Riche de trente-quatre objets en argent, il est actuellement conservé au British Museum. Sur ce trésor, voir notamment Toynbee (1962 : 169-171) ; Painter (1977).

4 Aussi appelé « plat d'Okéanos », « grand plat » ou « plat de Neptune », il mesure 60,5 cm de diamètre et pèse 8256 gr.

5 Kêtos, triton, ichtyocentaure, hippocampe et cerf marin. La partie antérieure du corps, humaine ou animale, est séparée de la partie postérieure, marine, par une « jupette » de feuilles, élément commode pour ce genre d'hybridation.

l'opposa à Dionysos, représenté avec son thyrses, le pied sur une panthère, et tourné vers un Papposilène. Sur ce plat, la tête immobile contraste clairement avec les deux cortèges concentriques imprégnés d'un fort dynamisme.

Au théâtre de Beth Shean (*Scythopolis*) en Judée, daté de 180 apr. J.-C., le rinceau de la frise de la *scaenae frons* est peuplé d'animaux émergeant de fleurs, mais la face antérieure de certains ressauts présente une tête entre deux grandes feuilles d'acanthe dressées aux angles (fig. 2)<sup>6</sup>. L'une de ces têtes est une *Blattmaske* dont la partie supérieure n'est malheureusement pas conservée. Le visage de forme ovale est couvert de feuilles d'acanthe molles. Deux d'entre elles se développent en oblique vers le bas dans le prolongement des joues et deux plus petites que les précédentes, mais orientées dans le même axe, composent la moustache. Des feuilles tombent également de part et d'autre des yeux. Le menton est quant à lui constitué d'une feuille renversée, folioles vers le bas. Notons que les redans dont une tête orne la face antérieure présentent des animaux domestiqués sur leurs faces latérales, tandis que les ressauts restants sont peuplés d'animaux sauvages<sup>7</sup>. Par rapport au plat de Mildenhall, la tête de Beth Shean s'inscrit dans un contexte végétal plus large. On y remarque une volonté d'uniformité dans le rendu des feuilles du visage et celui des éléments végétaux environnants. La tête est toutefois dissociée des feuilles qui couvrent les coins des redans et donc des rinceaux situés sur les côtés. La *Blattmaske* est donc traitée à l'instar des autres personnages, sous la forme d'une tête structurellement isolée du reste de la décoration végétale.

Dans la plupart des cas, les rinceaux sont toutefois directement issus des feuilles du visage, que ce soit celles des moustaches, de la barbe ou des cheveux. Un exemple éloquent se retrouve dans le temple du Soleil d'Aurélien à Rome (fig. 3), daté de 274 apr. J.-C. Sa frise est en effet animée de plusieurs têtes végétalisées<sup>8</sup>. La mieux conservée présente un visage rond couvert de

6 Marbre gris veiné du Proconnèse (Marmara) et de Dokimeion (Phrygie) ; face antérieure du ressaut de 63 cm de large, frise de 29 cm de haut ; conservation in situ. Voir Mazza (1982 : 28, fig. 4) ; Ovadia (1994 : n° 26, fig. 128-132).

7 Selon Rosso (2009 : 119), « les frises du mur de scène étaient le plus souvent dédiées à une représentation allégorique de la pacification du monde [...]. Dans ce contexte, la domestication du règne animal et de ses forces brutes constitue l'équivalent sémantique de la lutte des héros contre les forces du chaos ».

8 Fragments en marbre conservés au Musée des Thermes, à Rome. Voir Kähler (1937 : 100-102, fig. 7-8) ; Toynbee (1950 : 22, pl. XI, fig. 3) ; Pettinau (1985).

feuilles d'acanthé molles dans la prolongation des joues et sur le menton. Les cheveux sont constitués d'une série de feuilles larges et courtes légèrement courbées vers le haut, qui se succèdent le long de la ligne du front, celles marquant les tempes se terminant par une spirale dans laquelle nous pouvons deviner une oreille stylisée. Des folioles forment une petite moustache au-dessus de la lèvre supérieure. Les sourcils sont quant à eux rendus par une série d'incisions obliques parallèles. Les feuilles émergeant de la partie inférieure du visage donnent naissance aux rinceaux qui couvrent l'ensemble de la frise et forment des volutes accueillant des Amours aptères sortant de fleurs et jetant des pierres sur des animaux.

Examinons enfin la mosaïque de sol du péristyle du grand palais de Constantinople, datée stylistiquement de 450-550 apr. J.-C.<sup>9</sup>. Le panneau central est décoré de scènes de chasse, de scènes pastorales, de scènes de la vie quotidienne et d'éléments d'architecture. Son encadrement est composé d'un rinceau accueillant dans ses volutes des animaux, des fruits, des fleurs, ainsi que des têtes végétalisées. La pilosité de la *Blattmaske* reproduite ici (fig. 4)<sup>10</sup> est complètement constituée de feuilles d'acanthé, à l'exception des sourcils rendus par une double ligne de tesselles noires. Les cheveux, la barbe et les moustaches sont ainsi figurés dans des teintes évoquant le domaine végétal, tandis que la partie centrale du visage est traitée dans des tons renvoyant à la couleur de la peau. La transition se marque au départ de la barbe et des cheveux par un dégradé allant du rose au vert, les feuilles semblant ainsi littéralement émerger du visage. La tête est intégrée dans l'une des volutes du rinceau, qui semble donc lui donner naissance<sup>11</sup>.

Le recours à un visage de face<sup>12</sup> n'est pas nouveau dans le répertoire iconographique antique, ainsi que l'attestent les très nombreux *Gorgoneia* qui inondent le monde grec<sup>13</sup>. Rome apparaît ainsi comme l'héritière de cette

9 Sur cette mosaïque, voir Brett (1947) ; Talbot Rice (1958) ; Parrish (2005). Sur sa datation, voir Talbot Rice (1958 : 152-160).

10 Tête d'une hauteur d'environ 40 cm ; tesselles de calcaire, marbre et verre ; 437 tesselles par carré de 10 cm de côté (motif le plus détaillé de la mosaïque). Brett (1947 : 64-67).

11 Sur les figures émergeant d'un culot végétal, voir Jucker (1961).

12 Sur ce rapport à la tête frontale, voir notamment Kerenyi (1948) ; Deonna (1964) ; Frontisi-Ducroux (1984) ; Vernant (1985) ; Vernant (1990) ; Frontisi-Ducroux (1991) ; Tefnin (2003).

13 Sur le tête de Méduse, voir Howe (1954) ; Buschor (1958) ; Giuliano (1960) ; Benoît (1969) ; Glotz (1969) ; Floren (1977) ; Belson (1981) ; Paoletti (1988).

ancienne tradition des têtes isolées, dont elle fera une vaste utilisation<sup>14</sup>. Elle deviendra même, dans le courant du I<sup>er</sup> s. av. J.-C., le berceau d'une création propre : la *Blattmaske*<sup>15</sup>.

Les têtes végétalisées apparaissent majoritairement sur des supports présentant d'autres êtres animés. Elles se caractérisent d'abord par leur frontalité, qui contraste avec le profil habituel des autres protagonistes de l'image, et semblent ainsi étrangères à la temporalité de l'action qui s'y déroule. Le spectateur est directement interpellé par le biais du regard de face qui, comme le souligne R. Tefnin (2003 : 197), « réduit à son essentialité, [...] s'impose à nous avec une puissance absolue que ne peut générer à ce point la figure entière ». Les têtes végétalisées présentent toutes les caractéristiques de l'immobilité commune à l'ensemble de ce type de réduction de la figure humaine et conservent une frontalité presque parfaite dans la majeure partie des cas. Le plat de Mildenhall (fig. 1) en offre un bel exemple. Au théâtre de Beth Shean (fig. 2), le positionnement de la tête sur la face antérieure d'un redan, donc sur un élément d'architecture projeté vers le spectateur, accentue encore cette interpellation.

Si les *Blattmasken* se caractérisent par leur fixité, elles sont en même temps animées par les feuilles dont elles sont composées<sup>16</sup>. Ce dynamisme est d'autant plus marqué lorsque la tête est intégrée dans un environnement végétal plus large, comme au théâtre de Beth Shean (fig. 2), ou qu'elle est structurellement liée à des rinceaux répandus sur le support, comme au temple du Soleil d'Aurélien à Rome (fig. 3) et sur la mosaïque du grand palais de Constantinople (fig. 4). Sur le plat de Mildenhall (fig. 1), la vitalité de la barbe d'Oceanus est toutefois assez limitée. Inscrite dans un médaillon central, la

14 Les têtes isolées étaient omniprésentes dans la vie des Romains. On les trouve dans les édifices aussi bien publics que privés, sous forme de sculptures, de peintures, de mosaïques et, même dans des espaces ouverts, comme *oscilla* et *pinakes*, mais également sur des bijoux, des meubles, des appliques ou encore des armes. À ce sujet, voir notre mémoire de master inédit, *La tête isolée dans la sculpture décorative du monde romain. Les monuments publics d'Auguste à Constantin*, Université de Liège, 2010.

15 Voir notre article à paraître : *La diffusion des Blattmasken dans le bassin méditerranéen. Entre traditions et innovations*, dans *Actes du Colloque « La diffusion des répertoires décoratifs en Méditerranée antique et médiévale »*, Tunis, 2-4 décembre 2013.

16 Pour le *Gorgoneion*, si le regard a la capacité de figer quiconque le croise, les serpents de sa chevelure suffisent à animer le personnage.

tête est en effet isolée de tout motif environnant et contraste donc fortement avec les deux thiasés dynamiques qui l'entourent.

Quelle valeur sémantique peut-on attribuer à ces têtes végétalisées ? D'aucuns parleront d'un motif « ornemental », comme pour les masques et autres têtes isolées, leur reconnaissant une valeur purement décorative et y voyant sans doute une astuce d'imagier pour occuper le centre d'un *tondo* ou encore pour rythmer une composition<sup>17</sup>. Nous ne sommes cependant pas de cet avis. Loin de n'être que de purs ornements destinés à agrémenter la vie quotidienne, de tels motifs participent de la grammaire plastique dont usaient volontiers les Romains pour ordonner le monde qui les entourait. Toute image implique d'ailleurs la conjugaison d'un signe et d'un concept<sup>18</sup>. À notre sens, ces têtes végétalisées sont ainsi à comprendre comme des évocations d'une dynamique vitale insufflée par l'émergence d'éléments végétaux, couplée à une fixité frontale qui les place dans une dimension qui les transcende. Les Anciens n'ont d'ailleurs jamais manqué de faire le lien entre la croissance végétale et le développement du corps humain, qu'il s'agisse de théories sur la pilosité de l'homme<sup>19</sup> ou encore de parallèles clairement établis dans les domaines mythique, sémantique, littéraire et religieux<sup>20</sup>.

Tout en étant le fruit d'une évolution formelle<sup>21</sup>, les têtes végétalisées du monde romain sont toujours porteuses d'un message de fertilité et d'abondance plus ou moins conscient, inhérent à toute forme de végétalisation de la figure humaine<sup>22</sup>. Le motif est ainsi perçu comme le mélange abouti de deux ordres, faisant référence à une forme d'hybridité originelle qui les rattache à la catégorie des *monstra*<sup>23</sup>. Selon Y. Perrin (1982 : 322-323), « les monstres font référence aux origines de la vie et de l'homme, traduisent une nostalgie de

17 Sur l'évolution de la perception de l'ornement, voir notamment Carboni (2012) et Golsenne (2012).

18 Francastel (1965 : 111).

19 Voir Brulé (2008).

20 Voir Aubriot (2001).

21 Voir notre article à paraître : « La diffusion des Blattmasken dans le bassin méditerranéen. Entre traditions et innovations », dans *Actes du Colloque « La diffusion des répertoires décoratifs en Méditerranée antique et médiévale »*, Tunis, 2-4 décembre 2013.

22 À ce sujet, voir Toynbee (1950) ; Laws (1961) ; Picard (1963) ; Glueck (1965 : 312-313, 347-353) ; Guimier-Sorbets (1999) ; Rupp (2007).

23 Le monstre peut se définir comme un être hybride mêlant différents règnes ou muni de plusieurs organes supplémentaires à la normale. Sur les monstres à Rome, voir notamment

l'état indifférencié des débuts [...] où toutes les formes de vie étaient organiquement liées, et offraient toutes les potentialités de développement, où existait une harmonie primordiale. » Bien entendu, il ne s'agit pas de rattacher *de facto* nos têtes végétalisées à une telle idéologie, liée au questionnement que les Romains développèrent sur les origines du monde. Qu'ils croient ou non à l'existence des monstres<sup>24</sup>, les Anciens avaient en outre conscience d'être face à un mélange des règnes<sup>25</sup>. Pris indépendamment, les éléments humain et végétal sont parfaitement réalistes, même si le but est de transcrire une anatomie monstrueuse, et l'élaboration plastique du motif témoigne de cette fusion des deux composantes des *Blattmasken*, comme illustré par le dégradé de couleurs de la mosaïque de Constantinople (fig. 4)<sup>26</sup>.

Cette végétalisation apparaît en outre comme une sorte d'« épiclèse » iconographique, d'origine topographique, utilitaire, mythologique ou encore liturgique. S'il est rare que les *Blattmasken* soient dotées d'attributs permettant leur identification<sup>27</sup>, la présence de dauphins sur le plat du Trésor de Mildenhall (fig. 1) autorise raisonnablement à reconnaître Oceanus. Appliqué au visage du dieu, ce schéma iconographique le représente ainsi en dieu primordial, garant d'une vie cyclique, incarnant le milieu marin à l'origine de toute vie<sup>28</sup>. Le plat de Mildenhall semble en outre avoir une dimension

---

Perrin (1982) ; Sauron (1990) ; Elsner (1995 : 51-58) ; Sauron (2000 : 144-148) ; Perrin (2007 : 433-434) ; Jouteur (2009).

24 Sur la critique des monstres, voir Lucrèce, *De natura rerum* (V, 878-924) ; Vitruve, *De architectura* (VII, 5) ; Horace, *Ars Poetica* (1-5). Sur la place des têtes végétalisées dans les débats sur les monstres du 1<sup>er</sup> siècle apr. J.-C., voir notre article à paraître : *Au cœur des débats. La diffusion des têtes végétalisées dans les décors de « IV<sup>e</sup> style »*, dans *Actes du XII<sup>e</sup> colloque de l'Association Internationale pour l'étude de la Peinture Murale Antique (AIPMA)*, Athènes, 16-20 septembre 2013.

25 Il ne semble pas s'agir d'une métamorphose végétale, qui, dans l'iconographie romaine, est figurée par un état intermédiaire dans la transformation du personnage. Sur ce type de métamorphose, voir notamment Aubriot (2001) ; Buxton (2009 : 210-230).

26 Les contraintes de la publication ne permettent malheureusement pas de rendre compte de cette polychromie. Les plus curieux se référeront notamment à Brett (1947 : pl. 49) ; Cimok (2005 : n° 27, 36, 42).

27 La plupart des auteurs confrontés à des *Blattmasken* les identifient pourtant à *Oceanus*, comme Ovadiah pour la tête de Beth Shean (Ovadiah 1994 : n° 26).

28 Sur *Oceanus*, voir notamment Gisinger (1937) ; Herter (1937) ; Foucher (1963 : 139-144) ; Sichtermann (1963) ; Navarre (1969) ; Voute (1972 : 654-659) ; Foucher (1975) ;

eschatologique<sup>29</sup>. Les trois éléments qui le composent – les deux thiasés et la tête centrale – se retrouvent en effet fréquemment associés en contexte funéraire. Oceanus pourrait ainsi évoquer la limite menant à l'Île des Bienheureux, le thiasé marin, le séjour des âmes, et l'assemblée dionysiaque, la promesse d'une vie dans l'au-delà.

Comme nous venons de le mettre en évidence dans cette première approche du sujet, les têtes végétalisées illustrent bien cette ambiguïté de l'image, à la fois statique et animée. La vue frontale, qui se généralise à la période romaine, impose au spectateur l'œuvre dans toute sa fixité, tandis que le profil implique une interaction entre les différents protagonistes de l'image, et de ce fait une suggestion de mouvement. Les têtes, comme celles de la Gorgone, en sont la parfaite illustration : inactives au sein du champ iconique, elles frappent par leur immobilité, leur intemporalité, tout en interpellant directement l'observateur. C'est également le cas des *Blattmasken*, généralement employées au sein d'une composition plus large où leur frontalité contraste avec le profil des figures environnantes, même si elles sont animées par les éléments végétaux qui les composent. Le rapport à leur environnement immédiat se fait selon différentes formules. Sur le plat de Mildenhall (fig. 1), la tête est isolée de tout contexte végétal. Au théâtre de Beth Shean (fig. 2), les rinceaux de la frise sont structurellement indépendants de la tête, tandis que ceux du temple du Soleil d'Aurélien à Rome (fig. 3) et de la mosaïque du grand palais de Constantinople (fig. 4) émanent de la tête ou lui donnent naissance.

Si des critères esthétiques président bien à sa mise en forme, le système ornemental n'en demeure pas moins un médium de communication. Un motif isolé, telle une *Blattmaske*, ne peut ainsi être appréhendé qu'au regard de la culture visuelle qui l'emploie<sup>30</sup>. Symbiose aboutie de deux ordres naturels, la tête végétalisée représente dans le monde romain une forme originellement hybride, évoquant la renaissance de la nature, et constitue un puissant gage d'abondance et d'immortalité. Seule une approche typologique couplée à l'analyse du réseau iconographique dans lequel prend place le motif per-

Paulian (1975) ; Richard (1991) ; Tölle-Kastenbein (1992 : 445-448) ; Cahn (1994) ; Cahn (1997) ; Bajard (1998) ; Santoro Bianchi (2001).

29 Voir Toynbee (1962 : 170).

30 Sur cette approche sociologique de l'art, voir notamment Francastel (1965) ; Schefold (1972) ; Perrin (1989) ; Wallace-Hadrill (1994) ; Elsner (1995) ; Zanker (1998) ; Tybout (2001) ; Clarke (2003) ; Hales (2003) ; Perrin (2002) ; Hölscher (2004) ; Perrin (2004).



met toutefois de préciser davantage sa valeur sémantique, variable selon les contextes. L'enquête que nous menons sur les *Blattmasken* se révèle ainsi des plus fertiles, ouvrant la voie à une meilleure compréhension d'un pan non négligeable du répertoire ornemental romain.

### Bibliographie

- G. AKERSTÖM-HOUGEN (1974), *The Calendar Mosaics of the Villa of the Falconer in Argos. A Study in Early Byzantine Iconography*, Stockholm, Svenska Institutet i Athen.
- S. AMIGUES (2002), *Études de Botanique antique*, Paris, Institut de France (*Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, XXV).
- D. AUBRIOT (2001), *L'homme-végétal : métamorphose, symbole, métaphore*, dans *Keptos. De la religion à la philosophie. Mélanges offerts à André Motte*, Liège, Presses universitaires de Liège, p. 51-62 (*Kernos*, supplément 11).
- A. BAJARD (1998), *Quelques aspects de l'imaginaire romain de l'Océan de César aux Flaviens*, dans *Revue des Etudes Latines*, 76, p. 177-191.
- J. BALTŸ (2011), *Le rinceau d'acanthé à fond noir dans la mosaïque syrienne : l'exemple de Mariamin*, dans *Classica Orientalia. Essays Presented to Wiktor A. Daszewski on his 75<sup>th</sup> Birthday*. Polish Centre of Mediterranean Archaeology, Warsaw, Polish Centre of Mediterranean Archaeology, p. 73-88.
- K. BASFORD (1968), *The Foliate Head*, dans *Folklore*, 79/1, p. 59-61.
- G. BECATTI (1960), *La colonna coelide istoriata : problemi storici, iconografici, stilistici*, Rome, L'Erma di Bretschneider.
- J.D. BELSON (1981), *The Gorgoneion in Greek Architecture*, I et II, Michigan, Ann Arbor.
- F. BENOIT (1969), *Gorgone et « tête coupée » du rite au mythe*, dans *Archivo Espanol de Arqueologia*, vol. 42, p. 81-93.
- R. BLOCH (1959), *Remarques sur les diverses fonctions du masque en Etrurie, à Rome et dans le monde romain*, dans *Bulletin de la société nationale des antiquaires de France*, p. 95-99.
- Ch. BRAQUEHAYE (1876), *Conjonctures sur la destination des corniches à têtes feuillées du Musée de Bordeaux*, dans *Bulletin de la Société archéologique de Bordeaux*, III, p. 85-91.
- T. BRENECKE (1970), *Kopf und Maske. Untersuchungen zu den Akroteren an Sarcophagdeckeln*, Berlin, s. n.
- G. BRETT (1947), W.J. MACAULAY et R.B.K. STEVENSON, *The Great Palace of the Byzantine Emperors. Being a first Report on the Excavations carried out in Istanbul on Behalf of the Walker Trust (The University of St. Andrews) 1935-1938*, Londres, Oxford University Press.

- P. BRULÉ (2008), *Promenade en pays pileux hellénique : de la physiologie à la physiognomonie*, dans *Langages et métaphores du corps dans le monde antique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 133-151.
- E. BUSCHOR (1958), *Medusa Rondanini*, Stuttgart, W. Kohlhammer.
- R. BUXTON (2009), *Forms of Astonishment. Greek Myths of Metamorphosis*, Oxford, Oxford University Press.
- H.A. CAHN (1994), *Okeanos*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, VII, p. 31-33.
- H.A. CAHN (1997), *Oceanus*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, VIII, p. 907-915.
- M. CARBONI (2012), *Ornement et Kunstwollen*, dans *Images re-vues (En ligne <http://imagesrevues.revues.org/2032>)*, 10.
- F. CIMOK (2005), *Mosaics in Istanbul*, Istanbul, A Turizm Yayinlari.
- J.R. CLARKE (2003), *Art in the Lives of Ordinary Romans. Visual Representation and non-Elite Viewers in Italy, 100 B.C.-A.D. 315*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press.
- W. DEONNA (1964), *Masks*, dans *Encyclopedia of World Art*, IX, col. 525-530.
- J. ELSNER (1995), *Art and the Roman Viewer. The transformation of Art from the Pagan World to Christianity*, Cambridge, Cambridge University Press.
- J. FLOREN (1977), *Studien zur Typologie des Gorgoneion*, Münster, Aschendorff.
- L. FOUCHER (1963), *La Maison de la procession dionysiaque à El Jem*, Paris, Presses universitaires de France.
- L. FOUCHER (1975), *Sur l'iconographie du dieu Océan*, dans *Caesarodunum*, X, p. 48-52.
- P. FRANCASTEL (1965), *La Réalité figurative. Éléments structurels de sociologie de l'art*, Paris, Gonthier (*Grand Format Médiations*).
- F. FRONTISI-DUCROUX (1984), *Au miroir du masque*, dans *La cité des images, Religion et Société en Grèce antique*, Paris/Lausanne, Fernand Nathan, p. 147-161.
- F. FRONTISI-DUCROUX (1991), *Le dieu-masque, une figure du Dionysos d'Athènes*, Paris/Rome, La Découverte/École française de Rome (coll. *Images à l'appui*, IV).
- F. GISINGER (1937), *Okeanos*, dans A. PAULY, G. WISSOWA, W. KROLL, K. WITTE, K. MITTELHAUS, K. ZIEGLER (éd.), *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, XVII, 2, Stuttgart, col. 2308-2349.
- A. GIULLIANO (1960), *Gorgone*, dans *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, III, Rome, p. 982-985.
- G. GLOTZ (1969), *Gorgones*, dans Ch. DAREMBERG (dir.), E. SAGLIO (dir.), *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments*, t. II, p. 1615-1629.
- N. GLUECK (1965), *The story of the Nabataeans. Deities and Dolphins*, Londres, Cassell.

- Th. GOLSENNE (2012), *L'ornement aujourd'hui*, dans *Images re-vues* (En ligne <http://imagesrevues.revues.org/2416>), 10.
- A.-M. GUIMIER-SORBETS (1999), *Échos des arts d'Orient dans la mosaïque et l'art décoratif grec des IV<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> siècles av. J.-C.*, dans *La Mosaïque gréco-romaine. VII<sup>e</sup> colloque international pour l'étude de la mosaïque antique. Tunis 3-7 Octobre 1994*, I, Tunis, p.19-37.
- S. HALES (2003), *The Roman House and Social Identity*, Cambridge, Cambridge University Press.
- H. HERTER (1937), *Okeanos*, dans A. PAULY, G. WISSOWA, W. KROLL, K. WITTE, K. MITTELHAUS et K. ZIEGLER (éd.), *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, XVII, 2, Stuttgart, col. 2349-2361.
- T. HÖLSCHER (2004), *The Language of Images in Roman Art*, Traduit de l'allemand par A. Snodgrass et A. Künzl-Snodgrass, Cambridge, Cambridge University Press.
- T.P. HOWE (1954), *The Origine and Function of the Gorgon Head*, dans *American Journal of Archaeology*, LVIII, p. 209-221.
- I. JOUTEUR (2009), *Monstres et merveilles. Créatures prodigieuses de l'Antiquité*, Paris, Les Belles Lettres.
- H. JUCKER (1961), *Das Bildnis im Blätterkelch. Geschichte und Bedeutung einer römischen Porträtform*, Lausanne/Fribourg, Urs Graf (*Bibliotheca Helvetica Romana*, III).
- H. KÄHLER (1937), *Zum Sonnentempel Aurelians*, dans *Mitteilungen des deutschen archaeologischen Instituts. Römische Abteilung*, 52, p. 94-105.
- H. KELLER (1948), *Blattmaske*, dans *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, II, Stuttgart/Waldsee, col. 867-874.
- K. KERENYI (1948), *Mensch und Maske*, dans *Eranos Jahrbuch*, XVI, p. 183-208.
- H. KING (2008), *Barbes, sang et genre : afficher la différence dans le monde antique*, dans *Langages et métaphores du corps dans le monde antique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 153-168.
- M. KOHLERT (1982), *Maske als Porträt? Funktionelle und ästhetische Besonderheiten der römischen Gesichtsmasken*, dans *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin*, p. 229-232.
- G.A. LAWS (1961), *A Herodotean Echo in Pompeian Art?*, dans *American Journal of Archaeology*, 65-1, p. 31-35.
- P.Y. LE POGAM (2007), *Le thème de la « tête de feuilles » aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles : l'humanisme gothique à l'épreuve ?*, dans *La Sculpture en Occident. Etudes offertes à Jean-René Gaborit*, Paris, Fatou, p. 32-45.
- A. MAZZA (1982), *La maschera fogliata : una figura dei repertori ellenistico-orientali riproposta in ambito-bizantino*, dans *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, XXXII, 5, p. 23-32.

- O. NAVARRE (1969), *Oceanus*, dans Ch. DAREMBERG et E. SAGLIO (dir.), *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments*, t. IV, p. 143-144.
- A. OVADIAH et Y. TURNHEIM (1994), « *Peopled* » scrolls in Roman Architectural Decoration in Israël: the Roman Theatre at Beth Shean/Scythopolis, Rome, G. Bretschneider (coll. *Rivista di Archeologia. Supplementi*, 12).
- K.S. PAINTER (1977), *The Mildenhall Treasure-1*, Londres, British Museum.
- O. PAOLETTI (1988), *Gorgones Romanae*, dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, t. IV, vol. 1, Munich, p. 345-362.
- D.C. PARRISH (2005), *The Art-Historical Context of the Great Palace Mosaic at Constantinople*, dans *La mosaïque gréco-romaine IX*, Rome (Collection de l'École française de Rome, 352), p. 1103-1117.
- A. PAULIAN (1975), *Le thème littéraire de l'Océan*, dans *Caesariodunum*, X, p. 53-58.
- Y. PERRIN (1982), *Êtres mythiques, êtres fantastiques et grotesques de la « Domus Aurea » de Néron*, dans *Dialogues d'Histoire Ancienne*, 8, 1982, p. 303-338.
- Y. PERRIN (1987), *La Domus Aurea et l'idéologie néronienne*, dans *Le système palatial en Orient, en Grèce et à Rome. Actes du colloque de Strasbourg 19-22 juin 1985*, Leyde, E.J. Brill, p. 359-391.
- Y. PERRIN (1989), *Peinture et société à Rome : questions de sociologie. Sociologie de l'art, sociologie de la perception*, dans *Mélanges Pierre Lévêque, III : Anthropologie et société*, Paris, Les Belles Lettres, p. 313-342.
- Y. PERRIN (2002), *IV<sup>e</sup> style, culture et société à Rome. Propositions pour une lecture historique de la peinture murale d'époque néronienne*, dans J.-M. CROISILLE, Y. PERRIN (éd.), *Neronia VI. Rome à l'époque néronienne. Institutions et vie politique, économie et société, vie intellectuelle, artistique et spirituelle. Actes du VI<sup>e</sup> Colloque international de la SIEN (Rome, 19-23 mai 1999)*, Bruxelles, Latomus, (*Latomus*, 268), p. 384-404.
- Y. PERRIN (2004), *Iconographie et société : mise en signe et mise en scène du pouvoir*, dans Y. PERRIN (éd.), *Iconographie impériale, iconographie royale, iconographie des élites dans le monde gréco-romain*, Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, p. 9-18.
- B. PETTINAU (1985), *Frammenti architettonici pertinenti al Tempio del Sole di Aureliano*, dans *Museo Nazionale Romano, Le sculture*, I, 8, Rome, De Luca, p. 17-30.
- G.Ch. PICARD (1963), *Acrotères, Antéfixes, Chapiteaux hellénistiques à décor mêlé, humain et végétal : de Samothrace à la vallée du Pô et à Glanum*, dans *Revue Archéologique*, II, p. 113-187.
- G.Ch. PICARD (1980), *De la maison d'or de Néron aux thermes d'Acholla. Étude sur les grotesques dans la mosaïque romaine*, dans *Monuments et Mémoires Piot*, 63, p. 63-104.

- F. RICHARD (1991), *Un thème impérial romain : la victoire sur l'Océan*, dans *L'idéologie du pouvoir monarchique dans l'Antiquité, Actes du colloque de la Société des professeurs d'Histoire ancienne de l'Université tenu à Lyon et Vienne les 26-28 juin 1989*, Paris, Boccard, p. 91-104.
- E. ROSSO (2009), *Le message religieux des statues divines et impériales dans les théâtres romains. Approche contextuelle et typologique*, dans *Fronts de scène et lieux de culte dans le théâtre antique*, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée-Jean Pouilloux (coll. *Travaux de la maison de l'Orient et de la Méditerranée*, 52), p. 89-126.
- W.L.Jr. RUPP (2007), *The Vegetal Goddess in the Tomb of the Typhon*, dans *Etruscan Studies*, 10, p. 211-219.
- S. SANTORI BIANCHI (2001), *L'iconografia musiva di Oceano e le sue corrispondenze letterarie*, dans *La mosaïque gréco-romaine VIII. Actes du VIII<sup>e</sup> colloque international pour l'étude de la mosaïque antique et médiévale. Lausanne (Suisse) : 6-11 octobre 1997*, Lausanne, Cahiers d'archéologie romande (*Cahiers d'archéologie romande*, 85), p. 84-95.
- G. SAURON (1990), *Les monstres, au cœur des conflits esthétiques à Rome au I<sup>er</sup> siècle avant J.-C.*, dans *Revue de l'Art*, 90, p. 35-45.
- G. SAURON (2000), *L'Histoire végétalisée. Ornement et politique à Rome*, Paris, Picard.
- K. SCHEFOLD (1972), *La Peinture pompéienne. Essai sur l'évolution de sa signification*, trad. de l'allemand par J.-M. Croisille, Bruxelles, Latomus (Latomus 108).
- H. SICHTERMANN (1963), *Oceano*, dans *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, V, p. 619-621.
- F. SKODA (1974), *Associations d'idées et métaphores dans quelques dénominations de plantes en grec ancien*, dans *Hommage à Pierre Fargues (Philologie, Littératures et Histoire Anciennes)*, Paris (*Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Nice*, 21), p. 131-139.
- D. TALBOT RICE (1958), *The Great Palace of the Byzantine Emperors. Second Report*, Edinburgh, University Press.
- R. TEFNIN (2003), *Le Regard de l'image. Des origines jusqu'à Byzance*, Anvers, Fonds Mercator.
- R. TÖLLE-KASTENBEIN (1992), *Okeanos als Inbegriff*, dans O. BREHM/S. KLIE (éd.), *Festschrift für Max Wegner zum 90. Geburtstag*, Bonn, p. 445-454.
- K. TOMA (1975), *La tête de feuilles gothique*, dans *L'Information d'Histoire de l'Art*, 4, p. 180-191.
- J.M.C. TOYNBEE (1950), J.B. WARD PERKINS, *Peopled Scrolls : a Hellenistic Motif in Imperial Art*, dans *Papers of the British School at Rome*, vol. XVIII, p. 1-43.
- J.M.C. TOYNBEE (1963), *Art in Roman Britain*, Londres, Phaidon press.

- R.A. TYBOUT (2001), *Roman Wall-Painting and Social Significance*, dans *Journal of Roman archaeology*, 14, p. 33-56.
- J.-P. VERNANT (1985), *La Mort dans les yeux*, Paris, Hachette.
- J.-P. VERNANT (1990), *Figures, idoles, masques*, Paris, Julliard.
- E. VON MERCKLIN (1962), *Antike Figuralkapitelle*, Berlin, Walter de Gruyter.
- P. VOUTE (1972), *Notes sur l'iconographie d'Océan. À propos d'une fontaine à mosaïques découverte à Nole (Campanie)*, dans *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité*, 84, p. 639-673.
- A. WALLACE-HADRILL (1994), *Houses and Society in Pompeii and Herculaneum*, Princeton, Princeton University Press.
- M. WEGNER (1935), *Blattmasken*, dans *Adolph Goldschmidt zu seinem siebenzigsten Geburtstag am 15. Januar 1933*, Berlin, Würfel Verlag, p. 43-50.
- H. WESTERMANN-ANGERHAUSEN (1983), *Blattmasken, Maskenkapitelle, Säulenhäupter Variationen über ein vorgegebenes Thema*, dans *Boreas*, VI, p. 202-211.
- P. ZANKER (1998), *Pompeii: Public and Private Life*, trad. de l'allemand par D. Lucas Schneider, Cambridge/Londres, Harvard University Press (*Revealing Antiquity* 11).



Fig. 1. Plat en argent du trésor de Mildenhall (British Museum, Londres)  
© Trustees of the British Museum



Fig. 2. Fragment de frise du théâtre de Beth Shean  
Photo de OVADIAH 1994 : fig. 128.



Fig. 3. Fragment de frise du temple du Soleil d'Aurélien (Musée des Thermes, Rome). Photo de KÄHLER 1937 : fig. 4



Fig. 4. Détail de la mosaïque du péristyle du grand palais de Constantinople  
Photo de BRETT 1947 : pl. 49